

A festészet elbeszélései: egy művészettörténeti narratológia felé

*„A jó festő nemcsak azt tudja megjeleníteni, amit lát,
hanem amit mások látnak.”*

(Peter Greenaway: „A rajzoló szerződése”)

Alkalmas-e a festészet statikus médiuma, s ha igen, hogyan, történetek elbeszélésére? Milyen kritériumok és karakterisztikumok teszik lehetővé, hogy a néző a különféle vizuális elemeket időbeli és oksági összefüggésben, egymásra következésben és egymásmellettségben, cselekményként, történetként és elbeszélésként ismerje fel? Milyen elbeszélő stratégiák állnak a festő rendelkezésére? Hogyan befolyásolták a festészetelméleti princípiumok a narratív képek történetét, hogyan segítették elő és/vagy gátolták a festmények történetmondását? Leírható-e a képek története a különböző narratív stílusok megragadásával? Léteznek-e narratív stílusok egyáltalán? Narratívak-e önmagukban a képek, avagy narrativitásuk mindig valamely szövegelőzménytől, illetve az emberi/nézői narrativizáló hajlamtól függ? Ábrázolási konvenció-e a vizuális narrativitás vagy inkább egy képi potenciál, amelyet a nézői szem(lélés) teljesít ki?

A fenti kérdéssorozattal azokat az alapvető problémákat foglaltam össze, amelyekkel a festészetet narratológiai kontextusban vizsgáló munkák rendre szembesülnek és

szembesítenek.¹ Noha – mint azt utalásszerű jelleggel látni fogjuk –, a festészet cselekményességének és elbeszélő lehetőségeinek vizsgálata és praxisa több évszázados tradícióval rendelkezik, a képi elbeszélésre irányuló érdeklődés csak az utóbbi két évtizedben, az irodalomtudományos narratológiától és (inter)diszciplináris térhódításától korántsem függetlenül élénkült meg. Bár figyelmét minden bizonnyal elkerülték a német művészettörténetnek a festészeti narrativitással kapcsolatos – 1988 előtt kétségkívül töredékesen jelentkező² – megfigyelései, Wendy Steiner még 1988-ban is joggal jelenthette ki, hogy az irodalommal szemben a képzőművészet nem rendelkezik precízen kidolgozott elbeszéléselemmel, sőt, „a helyzet az, hogy a művészettörténészek szinte egyáltalán nem foglalkoznak a festmények narrativitásának témájá-

¹ Jóllehet az irodalomtudományos narratológia néhány kutatója a vizuális narrációt is vizsgálta (ld. pl. Bal 1991, és Todorov 1993), előre kell bocsátanom, hogy jelen írás elsősorban a művészettörténeti diskurzus elbeszéléselemleteit tárgyalja. Másik megszorításom a kutatási területre vonatkozik: itt csak azokkal az elméletekkel foglalkozom, amelyek a figuratív festmények narrativitását vizsgálják; nem tárgyalom így az általában értett statikus képek (például fotóösszé, képregény), továbbá az absztrakt és nonfiguratív festészet ilyen megközelítéseit sem. Ez utóbbi témához lásd elsősorban Elkins 1991.

² Max Imdahl az európai művészettörténeti elbeszéléskutatást nagymértékben meghatározó *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik* c. könyve (1988) Steiner munkájával azonos évben jelent meg; magyarul: Imdahl 2003. Hivatkozásaim a magyar kiadásra vonatkoznak. Imdahl elsősorban Theodor Hetzer mezővonalrendszer- és Dagobert Frey „prospektív képi potenciál”-elméletére támaszkodva, ezeket vitatva fejti ki a festészet elbeszéléslehetőségeire vonatkozó nézeteit. Vö. Hetzer 1960, Frey 1952.

val. Nemcsak, hogy a fogalmat értik rosszul, de a feltehetően általa megragadható festmények is kimentek már a divatból.”³

Steiner lesújtó véleménye ellenére tapasztaljuk, hogy még azok a művészettörténészek is, akik számára a vizuális narrativitás marginális témát képez, interpretációik során gyakran narratológiai terminusokat alkalmaznak. A kifejezések használata (különösen a „narratív festmény”, „narratív művészet”, „történet”, „cselekmény”, „jelenet”) nem jelenti azonban azt, hogy e terminusok és használati köreik világosak vagy jól meghatározottak volnának. A XX. század ötvenes éveit⁴ előtt a „narratív” jelzőt a művészettörténeti diskurzusban elsősorban a művész egyéni stílusának vagy módszerének leírására alkalmazták; a kifejezés csak elenyésző esetben vonatkozott képek olyan csoportjára,

³ Steiner 1988: 8. A könyv első fejezetét magyarul lásd: Steiner, Wendy: Narrativitás a festészetben. Ford. Milián Orsolya In: Füzi Izabella (szerk): *Vizuális és irodalmi narráció. Szöveggyűjtemény.* <http://szabadbolcsesz.elte.hu>

⁴ A „narratív festmény” fogalmának tisztázását először egy 1955-ös konferencián kísérelték meg. A konferencia anyagát a következő kötetben adták közre: Kraeling 1955. Sem ekkor, sem később nem sikerült a „festészeti narratíva” vagy a „narratív festmény” szintagmáit konszenzusos módon definiálni. Egy 1984-es, a narratív festészet témájában szervezett konferencia az irodalomtudományos, strukturalista narratológia alapján a következő meghatározást vette alapul: a festészeti narratíva „adott esemény időbeli folyamatba rendezett olyan megjelenítése, amelyet a néző olvasni tud”. (Kessler & Simpson 1985: 8.) A kötet bevezetőjében megfogalmazott definíciót az egyes tanulmányok szerzői nem követik; eltérő nézetekről adnak számot a tekintetben is, hogy milyen képtípusokat sorolnak a „narratív festmény” címkéje alá.

amelyek történeteket 'beszélnek el'.⁵ Ki kell emelnünk, hogy még ez utóbbi esetben is, vagyis amikor a képek szó szoros értelmében vett elbeszélő képessége került szóba, a kép narrativitásának vizsgálata mögött az a feltevés húzódott meg, hogy a narratív festményt mindig valamely (írott) szöveg előzi meg, a festmény narrativitása pedig ehhez képest lokalizálható.⁶ Így például Weitzmann szerint az illuminátorok feladata volt, hogy „egy adott szöveg tartalmát úgy fordítsák át vizuális formába, hogy ez utóbbi az előbbi

⁵ Franz Wickhoff elbeszéléstipológiája ritka kivételt képez. Wickhoff az antikvitas művészetének fejlődését vizsgálja, majd megkísérli, hogy a művészettörténet minden korszakához egy-egy domináns narratív stílust rendeljen hozzá. Megállapítja, hogy a képzőművészetnek „az ábrázolóeszközök minden változatossága mellett [...] csak három ábrázolási módja van az elbeszélés megjelenítésére” (Wickhoff, idézi Imdahl 1988: 127.). A három narratív – kiteljesítő, folytatólagos és elkülönítő – stílus összefoglalásához lásd: Imdahl 1988: 127–130. Bár Wickhoff megfigyelései mai napig meghatározzák a festészeti narrativitás kutatását, nála a „narratív” jelző fogalma egy irodalmi minták alapján kidolgozott koncepciót fed: a festmény itt annyiban narratív, amennyiben egy mitikus vagy irodalmi narratíva vizuális ekvivalenseként jelentkezik. A verbális elbeszélések szerveződésének követését explicit módon jelzi azzal, hogy a kiteljesítő stílust az eposszal, a folytatólagos stílust a történeti prózával, az elkülönítő stílust pedig a drámával hozza összefüggésbe. Wickhoffot egyrészt azért kritizálják, mert kategorizálása a festészet történetének egészére vonatkozóan túlságosan szűknek bizonyul, hiszen a festmények számára jóval több narrációs eszköz adott. Másrészt azért vitatják nézeteit, mert nem a specifikusan képi potenciált, hanem a vizuálisnak az irodalmi narratív stratégiákkal való formai és tematikus egybeeséseit kutatja.

⁶ Lásd például a narratív festészet következő definícióját: „ez valamilyen, gyakran irodalmi műből vett elbeszélés vizuális reprezentációja” (Westergard 2006: 60–83. 62.).

minél hűségesebben kövesse”.⁷ Bár Roland Barthes sokat idézett programjellegű, a narratív strukturálódás univerzális jellegét hangsúlyozó kijelentése⁸ a művészettörténeti kutatásokon belül is érezteti hatását, elenyésző esetben tapasztaljuk, hogy a narratív szempont az egyedi kép, festői életmű vagy stílus vizsgálatán túllépő történeti vagy elméleti modell felállításában játsszon szerepet. A teoretikus jellegű munkákra pedig általánosságban jellemző, hogy az irodalomtudományban kidolgozott elveket – gyakran irodalmi és vizuális példák összevetésével – igyekeznek a festészet vizsgálatára átvinni; önálló, a művészettörténet és az esztétika felismerésein alapuló teóriára alig, csak a nyolcvanas évek vége óta akad kezdeményező jellegű példa.⁹ Helytálló tehát mind Wolfgang Kemp megjegyzése, miszerint a művészettörténet „nagyon kis szerepet”¹⁰ vállal a narratívák kutatásában, mind pedig Mieke Bal

⁷ Kurt Weitzmann-t idézi Westergard, *i.m.*: 61.

⁸ „A történetet hordozhatja az artikulált, szóbeli vagy írott nyelv, a rögzített vagy mozgó kép, a gesztus, s végül ezeknek a szubsztanciáknak rendezett együttese; az elbeszélés ott van a mítoszban, a legendában, a fabulában, a mesében, a novellában, az eposzban, a történetben, a tragédiában, a drámában, a komédiában, a pantomimban, a táblaképen (gondoljunk csak Carpaccio Szent Orsolya sorozatára), az üveglapon, a filmben, a képregényben, az apróhirdetésben, a mindennapi kommunikációban. Sőt, ezekkel a szinte felsorolhatatlan formákkal a történet jelen van minden időben, minden helyen, minden társadalomban”. (Roland Barthes, idézi Thomka 1998: 7–8.)

⁹ Üdítő kivételt képez a fentiekben már említett Max Imdahl, illetve Wolfgang Kemp (Kemp 2003).

¹⁰ Kemp 1996: 68.

szarkasztikus kommentárja, miszerint a narratológia „nem kifejezetten népszerű”¹¹ a művészettörténészek között.

A narratológiai szempont marginális helyzetére a művészettörténeti diskurzusban több magyarázat kínálkozik. Elsősorban a humántudományok diszciplináris megosztottságát, a kutatási programok és módszerek vegyítésétől ódzkodó akadémikus purizmust említhetjük meg, amely a mérvadó tudományos munka kritériumaként és előfeltételeként inkább az egyes területeken való specializációt, mintsem az interdiszciplináris vizsgálódást teszi meg. Ebben a kontextusban nem feledkezhetünk meg azokról a mögöttes (hipo)tézisekről sem, amelyek az intézményes és diskurzív-diszciplináris határok tiszteletben tartásának elvét működtetik, s amelyek festészet és irodalom összevethetőségét, egymásba fordíthatóságát, mediális differenciáltságát és a jól ismert *ut pictura poesis*-konceptiót¹² körülveszik. A különböző médiumok együttes, komparatív vagy teoretikus jellegű vizsgálatának egyik gátló tényezője a feltételezés, miszerint a képek sajátos ikonikus sűrűsége nyelvileg nem megragadható. Bár mindennapi tapasztalat, hogy a kép befogadása az időben kibomló folyamat-szerűségtől nem mentes, vagyis egyféle, a verbális nyelv mintájára szerveződő – akár: narratív – szukcesszivitással rendelkezik, mégis, mindig marad egy feltölthetetlen hermeneutikai, illetve mediális rés a kép, a képen ábrázolt esemény és ennek megértése, verbális közvetítése között.

¹¹ Bal 1997: 161.

¹² Ezek tárgyalásához lásd elsősorban W. J. Thomas Mitchell munkásságát: Mitchell 1986, és Mitchell 1994. Az *ut pictura poesis*-tradíció remek áttekintését nyújtja Szőnyi György Endre, in Szőnyi 2002.

E szkeptikus pozíciót képviseli Gottfried Boehm, aki szerint „kiúttalannak tűnik az az indokolatlan – de mégis mindig alkalmazásra kerülő – feltevés, amely a verbális nyelvet a képpel egy közös nyelvi szerkezetre vonatkozóan vizsgálja. Írott vagy beszélt nyelv mint médium olyannyira eltér a falra akasztott képtől, hogy a rokonság keresése szinte kilátástalannak tűnik”.¹³ Boehm a médiumok közti határok fenntartásában érdekelt, s bár specifikusan a vizuális narráció kérdésével nem foglalkozik, a vizuális kódznak a verbálistól való radikális különbségének állításával implicit módon elutasítja, hogy a kép az eredetileg az irodalmi szövegek leírására kidolgozott narratológia terminusaival megragadható volna. Szemlélete így azzal a fel fogással rokonítható, amely az elbeszélés lehetőségét csak az irodalom, illetve a verbalitás számára tartotta fenn, ami nemcsak a szigorú értelemben vett narratív festmények¹⁴ létrejöttét, de a narrativitás (festészet)elméleti tárgyalását is akadályozta.¹⁵

A használt terminusoknak az irodalomtudományos alkalmazáshoz viszonyított homályossága szintén megnehezíti a festészeti narratívák vizsgálatát. Jóllehet a képi elbeszéléstípusok létét ritkán tagadják, a „narratív festmény” címkéjének használata gyakran ellentmondásos jelleget ölt. A festészeti elbeszélés legnyilvánvalóbb formáit a jelenet-

¹³ Boehm 1993: 89.

¹⁴ Szigorú értelemben vett narratív képtípus alatt a több epizódot egy képtéren belül, felismerhető karakterekkel vagy aktánsokkal szerepeltető festményt értem.

¹⁵ Itt Lessing klasszicista esztétikájára, térbeli és időbeli művészetek radikális elkülönítésének nagy hatású, csak a XX. század második felében kritizált teorémájára utalok. Vö. Lessing 1999. Lessing felfogására a későbbiekben még visszatérek.

és eseménysorozatot egy képtéren belül inszcenírozó képtípus, illetve a történetet több, egymással összefüggő képen elbeszélő sorozat képezi. Kibédi Varga Áron szerint „[a kép] narrativitása többnyire azonnal felismerhető, mivelhogy igen sok kép cselekményt ábrázol”.¹⁶ Ennek megfelelően Kibédi Varga négy narratív képtípust különít el: a monoszcenikus, egy jelenetet és a pluriszcenikus, több jelenetet egyetlen képfelületen ábrázoló vizuális formát; a képsorokat, ahol az egymást követő képek közt erős narratív kapcsolódás van; valamint az egyedi képeket, „amelyek a nézőnek egy egész történetet sugallnak”.¹⁷ A festmények narrativitása az utóbbi képtípussal kapcsolatban a legproblematiszabb: itt ugyanis nem valamely történet vagy cselekmény vizuális elbeszéléséről, hanem valamely, feltehetően a verbális hagyományokból már ismert sztori nézői újrafelismeréséről van szó. Vagyis, az egyedi képek narrativitása ez esetben elsősorban az írott, szöveges tradícióra való *utalásból* táplálkozik: az ilyen képi formák narrativitása, illetve „narratívként” való megjelenése így könnyen kétségbe vonható. Még akkor is így van ez, ha a narratívaként való identifikálást nem a verbális történet újrafelismeréséhez, hanem a művészettörténeti hermeneutika „képolvasás”-fogalmához¹⁸, vagyis ahhoz

¹⁶ Kibédi Varga 1993: 170. Kibédi Varga nem foglalkozik a képi „cselekményábrázolás” lehetőségeinek részletes feltárásával: a cselekmény ábrázolása alatt implicite a jelenetek, események egymásba fűzését, illetve a képnek a verbális tradíciókhoz viszonyított másodlagosságát érti. A narrativitás „felismerhetőségének”, illetve az autonóm képi narrációnak a feltételeit nem tárgyalja.

¹⁷ Kibédi Varga 1993: 171.

¹⁸ A fogalom Hans-Georg Gadamer *Épületek és képek olvasása* című, 1979-ben publikált tanulmányából származik. Magyarul

kötjük, hogy, bár a képtapasztalat szimultán, azaz a statikus kép tere egy pillantással átfogható, befogadása, ábrázolás és jelentés kapcsolatainak feltárása nem választható el a részről részre, elemről elemre történő előrehaladástól, a szukcesszív szemléléstől. E vonatkozásban a történetalkotást a képtapasztalat szimultán és szukcesszív kettősének értelemkonstruáló ereje hozza működésbe: a látványt a nézői befogadás szervezi narratívvá. Vagyis, nem az egyedi kép autonóm vizuális narrativitásának dekódolásáról, mint inkább egy tágabb – akár verbális, akár életvilágbeli – narratív összefüggés töredékeként való elhelyezésről van szó.

A narrativitás szempontjának alkalmazása nemcsak az elméleti, interpretációs vagy értékelő megközelítésekben zűrzavaros: hasonló homályosságra bukkanunk a festészet korszakolásait, diakrón tagolásait illetően is. Itt két, egymással homlokegyenest ütköző nagy elbeszélés (Lyotard) példáját említem meg, amelyek rávilágítanak arra, hogy a „narratív” jelző eltérő értései hogyan befolyásolják nemcsak a narratív festmény típusainak elkülöníthetőségét, de módosulásokat idéznek elő a festészet egyik, mintegy öt-száz éves periódusára nézve is. Steiner szerint az antik és a középkori művészetben gazdagon találunk példát a több epizódos vagy ciklikus szerveződésű, a festészeti elbeszélés létrejöttét leginkább szavatoló képi formákra, a reneszánsz és a modern művészet között azonban e képtípus csak kuriózumjelleggel bukkan fel. Míg a középkori festészetben egyetlen képtér tartalmazhatott időben egymástól eltérő

lásd: Gadamer 1994: 157–169. Gadamer hatása a művészettörténeti hermeneutika jeles képviselői, Max Imdahl, Gottfried Boehm és Oskar Bätschmann munkásságában egyaránt tetten érhető.

jeleneteket, amelyekben ugyanazok a figurák ismétlődtek, ezáltal időbeli és oksági viszonyokra épülő narratívákat hozva létre, a reneszánsz legfőbb festészeti törvénye, a perspektíva e festéstechnikának – legalábbis a kanonizált művészetet illetően – véget vetett. Steiner a perspektivikus képszerkesztés hegemoniájával indokolja ezt: a vizuális percepció igazságát ekkor az egyetlen pillanatot rögzítő, atemporális festményben fedezték fel¹⁹; a pluriszcenikus helyett így a monoszcenikus kompozíciókat részesítették előnyben. Ez a koncepció jelentkezik a festmény Alberti-féle definíciójában: a kép itt olyan bekeretezett felület, amely meghatározott távolságra helyezkedik el a nézőtől, aki egy rögzített, kijelölt nézőpontból egy második vagy pótlólagos világot szemlél.²⁰ Alberti a festészet fő tárgyaként a jelentékeny emberi cselekedet ábrázolását jelölte meg; s bár a festmény kompozíciójának taglalásakor több ízben él az „istoria” vagy „historia” kifejezéssel, ez nem annyira az események narrációjára, mint inkább a különböző képi elemek harmonikus elrendezésére²¹, a szó szoros értelmében vett kompozícióra, illetve a választott témára vonatkozik. Steiner szerint – Alberti oktatási-didaktikus

¹⁹ Vö. Steiner 1988: 25–27.

²⁰ Vö. Alberti 1436/1997.

²¹ Vö.: „A súlypont a tárgyról (arról, *amit* a kép elbeszél) áttevődik annak bemutatására (arra, *ahogyan* azt a kép elbeszéli). Az elbeszélés kizárólag arra szolgál, hogy az elbeszélés *művészetét* reprezentálja. Az *invenció* (művészi lelemény) egy adott téma adekvát felfogása és kidolgozása. Azonban az elbeszélés fogalma, ha történetileg mégoly kifogástalan is, nem szerencsés, mivel epikus attitűdre utal ott, ahol mégiscsak a színpadszerű ágálás és az érzelmekre gyakorolt hatás az elsődleges”. Sixten Ringbom-ot idézi Thomka 1998: 12.

kézikönyvként is használt traktátusától nem függetlenül – a narratív képtípus a nyugat-európai festészetben, a reneszánszt követő korokban jórészt eltűnik. A XVII. század németalföldi festészetét elemző Svetlana Alpers ezzel szemben úgy tartja, hogy az Alberti után következő itáliai festészet egésze alapvetően narratív jellegű: „habár azt lehetne hinni, hogy a festészet természeténél fogva leíró – térbeli és nem időbeli művészet, amelynek alapvető témája a csendélet –, a reneszánsz esztétika elengedhetetlennek tekintette, hogy az utánpótlás elbeszélő célokat kövessen. [...] A betlehemi gyermekgyilkosság bibliai története – a dühöngő katonák, a haldokló gyermekek, a gyászoló anyák – valóságos sűrítője volt annak, hogy milyennek akarja látni ez a felfogás a festői elbeszélést és ennél fogva magát a festészetet.”²²

A Steiner és Alpers nézetei közti szembetűnő differenciát az „elbeszélés” fogalmának, valamint a monoszcenikus egyedi kép narrativitásának értékelési különbsége okozza. Bár Steiner irodalomelméleti koncepciók felől vizsgálja a festészetet, alapvető célja mégis az, hogy a vizuális narrációt a maga sajátosságában ragadja meg. Centrális kérdése így a következő: milyen tényezők teszik lehetővé, hogy a vizuális formát narratívaként azonosítsuk anélkül, hogy a festmény címére vagy valamely előzetes szövegismeretre támaszkodnánk? Steiner Roland Barthes, Gerald Prince, Paul Ricoeur, Seymour Chatman és Hayden White elméletei alapján határozza meg az „erős” festészeti narratívát. Az „erős” narratív képtípus fő kritériumai a következők: 1) a festmény egynél több időpillanatot jelenít meg, 2) ugyanaz a cselekvő személy vagy szereplő különböző időpillanatokban,

²² Alpers 2000: 17f.

3) az aktáns vagy szereplő valószerű, a reális tér- és időtápasztalat normáinak legalább minimálisan megfelelő környezetben jelenik meg. A képi „elbeszélés” Alpersnél ezzel szemben nem a vizuális médium többé-kevésbé autonóm narrációs eszközeinek, hanem a festmény szöveghez kötöttségének függvénye. Alpers szerint egy festmény „elbeszélő jellegű”, ha megírt történetet jelenít meg²³; e felfogás Kibédi Varga az egyedi képek narrativitásával kapcsolatos gondolatában is visszaköszön. Verbális és vizuális elbeszélés ilyen nexusában a vizualitásra helyezve a hangsúlyt, akár arra a következtetésre is juthatnánk, hogy a festmények önmagukban képtelenek a történetmondásra: ahhoz, hogy történetet beszélhessenek el, felismerhető, szövegesített történetekre kell támaszkodniuk.²⁴

A fentieket figyelembe véve, a „narratív” jelző művészet-történeti használatának problematikussága és homályossága abból ered, hogy a terminus alkalmazásában nem vagy csak ritkán tesznek különbséget a kép, mint egy verbális történetet illusztráló, arra utaló vagy azt megjelenítő, illetve a kép, mint önmagában elbeszélő forma fogalmai között. Más szóval, a narrativitás művészettörténeti értésében a narrativitás mint illusztráció, illetve a narrativitás mint a képi reprezentációban lokalizálható, önálló ikonicitás koncepciói összemosódnak.

²³ Vö. Alpers 2000: 16.

²⁴ A festészet narrativitását a verbális hagyományok függvényeként tárgyaló Alpers-i nézet nem egyedülálló. Az antik művészet narratív aspektusait vizsgáló tanulmánykötet például „adott *mitológiai, mesei, történelmi vagy irodalmi események* felismerhető karakterek szerepeltetésével történő bemutatásaként” határozza meg a festészeti narratívát (Carl H. Kraeling, idézi Steiner 1988: 8. Kiemelés tőlem – M. O.).

Kibédi Varga Áron utal arra, hogy a monoszcenikus egyedi kép a vizuális forma, amely a képi elbeszélés határán áll²⁵; a művészettörténeti elbeszéléskutatásban pontosan ennek a képtípusnak a tanulmányozása a legzavarosabb: a történelmi, mitikus vagy bibliai tárgyú képek mellett olykor az allegorikus festményeket, de a zsánerképeket, enteriőröket és életképeket is „narratívának” tartják.²⁶ Steiner ezeket a „gyenge” narrativitású képtípushoz sorolja. Az „erős” és „gyenge”²⁷ narratív festmény közötti alapvető differencia abból adódik, hogy míg az előbbiek a különféle tér- és időbeli struktúrák, a folyamatszerűség, a realizisztikus környezet, illetve az ismétlődő aktáns által történeteket jelenítenek meg, addig az utóbbiak cselekményt és történetet a szó szoros értelmében nem, csak egyetlen eseményt vagy jelenetet ábrázolnak. Belátható, hogy amennyiben a monoszcenikus egyedi képek egyetlen időpillanatot, a képfelületen nem ismétlődő személyeket jelenítenek meg, azaz nem teljesítik az „erős” vizuális narratíva feltételeit, akkor ezek a történetmondás helyett sokkal inkább „a jellemnek, a pillanat drámájának, a múlt monumentalitásának”²⁸ bemutatásaiként funkcionálnak. Ezt a steineri különbségtevést Kibédi Vargánál a következőképpen lehetjük fel: a több epizódos, a cselekvések egymásra következését ábrázoló „erős” elbeszélő képek számára az

²⁵ Kibédi Varga 1993: 174.

²⁶ Vö. Sitwell 1969 és Wall Moure 1974, illetve ezek steineri kritikájával: Steiner 1988: 8–12.

²⁷ A kifejezésekhez lásd Steiner 1988: 9–19.

²⁸ Steiner *i.m.*: 2.

„epikus narrativitás”, míg az egyjelenetes egyedi képek esetére a „dramatikus narrativitás” fogalmát különíti el.²⁹

Alpers e képtípust egyértelműen „narratív” tartja; Steiner és Kibédi Varga koncepciójában viszont ennek finomításaival találkozunk: „joggal tehető fel [...] a kérdés, vajon ezekben az esetekben még mindig a szemlélő számára felfogható *narratio* ábrázolásáról van-e szó”³⁰. Feltűnő ugyanakkor, hogy jóllehet kétségbe vonják a monoszcenikus egyedi képek elbeszélő potenciálját, ezt mégsem vonják meg teljesen tőlük. Noha a „gyenge” és a „dramatikus narrativitás” koncepciói egyféle bizonytalanságot mutatnak e vizuális forma narrációs lehetőségeinek megragadásával kapcsolatban, mind Steiner, mind Kibédi Varga tartózkodik annak határozott kijelentésétől, hogy ez a képtípus nem narratív. Miért ragaszkodnak ahhoz, hogy ezt az egyáltalán nem magától értetődően narratív képi formát a narrativitással hozzák összefüggésbe? Eljárásuk spekulatív magyarázata figyelembe venné azt, hogy amennyiben narratív festmény *per se* alatt csak az „erősen” narratív képtípust értjük, annyiban a festészeti elbeszéléskutatás vizsgálódási terepe jelentősen leszűkül: a reneszánsz idején és az azt követő korszakokban ugyanis erre a vizuális formára alig akad példa. A kérdés megválaszolásához részletesen fel kellene térképezni az elméleti és történeti hagyományt, amely a „narratív festmény” szintagmájának variatív értékeire vonatkozik. A spekulációnak emellett egy jóval szélesebb problémakört, szavak és képek összeütközésének, a diszciplínák szerveződésében vagy a humántudományos tájékozódásban is megmutatkozó paragonének

²⁹ Kibédi Varga 1993: 174f.

³⁰ Kibédi Varga *i.m.*: 175.

a területét érintő kérdésfeltevéssel is foglalkoznia kellene. A fenti kérdést ennek megfelelően így módosíthatjuk: nem egyféle mediális 'mentőakcióról', a festészet történetmondó képességének a századok során többször vitatott, a festészettől többször megvont lehetőségnek a rehabilitációjáról vagy igazolásáról van-e itt szó? A problémakör ilyen, mitchelliánus vizsgálatát tudomásom szerint még nem végezték el, e vizsgálódás jelen szövegnek nem célja; a fenti kérdést így mindössze a lessingi „termékeny pillanat” narratív funkcionalitásával hozom összefüggésbe.

Lessing az elbeszélést az irodalom sajátosságaként³¹, a festészeti narrációt az irodalomtól átvett idegen komponensként határozza meg. A festészet az időn kívüli, örökkévaló most-ot, míg az irodalom az időben kibomló, bonyolódó cselekményt ábrázolhatja; a festészet térbeliséghez, az irodalom időbeliséghez kötött.³² A festészet a folyamatoknak csak egyetlen pillanatát ragadhatja meg, ezért „a legjellemzőbbet kell választania, melyből az előzőket is, a következőket is a legjobban lehet érteni”³³, és „az egyetlen pillanatnak ezt az egyetlen nézőpontját nem lehet elég termékenyen megválasztani”³⁴. A festészet tehát

³¹ Röviden jegyzem meg, hogy a narrativitásnak az irodalom sajátlagos tulajdonságaként és eszközként való kijelölése nagymértékben hozzájárult a steineri „gyenge” és a Kibédi Varga-i „dramatikus narrativitástípus” festészettörténeti dominanciájához.

³² Lessing álláspontjának kritikájához, illetve a művészeteknek a térbeli és az időbeli kategóriáinak mentén történő szétválasztása tarthatatlanságához lásd a már idézett Mitchell-t, illetve Krieger 1967, illetőleg függeléként Uő. 1991.

³³ Lessing *i. m.*: 62.

³⁴ Lessing *i. m.*: 18.

a folyamatot mindig csak annak egy elkülönített, jól megválasztott pillanatának, a megállított momentumnak ábrázolásán keresztül érzékeltetheti, s ennek a „termékeny pillanatnak” (pregnans momentum, *punctum temporis*) utalnia kell a cselekmény múltjára, az előzményekre, de a jövőre, a megoldásra vagy következményre is. Lessing teóriája felől érthetővé válik, miért hozhatja Kibédi Varga és Steiner összefüggésbe e szigorú értelemben nem narratív vizuális formát az elbeszéléssel: a monoszcenikus egyedi képek nem ábrázolnak ugyan időbeli folyamatot, de mintegy a történet ’kivonataként’ vagy sűrítményeként viselkedve mégis egy potenciális narratív szerkezetet hoznak létre, ezt az időben és ok-okozatban kibomló cselekményt pedig a néző a centrális vagy drámai jelenet felől bontja ki. Világos ugyanakkor, hogy a néző, amennyiben nem ismeri, vagy nem ismeri fel a kép mögötti vagy a képen kívüli történetet, képtelen a narratív struktúra rekonstrukciójára; így fennáll a veszély, miszerint nemhogy történetszerűen, de egyedi jelenetként sem képes érte(lmez)ni a festményt.³⁵ E felvetés – szintén messzire vezető – problémája továbbá, hogy a verbális történetek és a festészet ilyen relációja a forma-tartalom dualizmusának olyan koncepciójához

³⁵ Kibédi Varga ezt a problémát a következőképpen foglalja össze: „a vizuális ábrázolásban nincs meg a partikularizálás képessége: csak attribútumok, cím vagy saját ismereteink az ábrázolt figurákról teszik lehetővé, hogy azonosítsuk a történeti, időben és térben pontosan rögzített folyamatot. A narratív festmény szükségképpen általánosít egy történetet, Belsazarból egyszerűen szorongó gazdag ember lesz, a *Mannaszüret* egy kaotikus embertömeget ábrázol – kivéve, ha előzetes tudásunk vagy a fantáziánk képessé tesz bennünket arra, hogy ezt az általános, személynevekkel még nem felruházott történetet individualizáljuk”. Kibédi Varga 1993: 175f.

juttathat el, ahol a festmény mindössze egy formális, materiális tárgy lesz, amelynek 'tartalmát' az irodalom vagy a verbalitás adja meg; ikonicitásának jelentéskonstituáló ereje a verbális 'tartalom' identifikálásához képest marginális szerepet tölt be, vagy akár teljesen figyelmen kívül marad. A vizuális narrativitás efféle, nem a festménykompozíció által hordozott elbeszélésre koncentráló tagolásai lényegében véve úgy kezelik a narrativitást, mint a festészethez az irodalom és/vagy verbális szöveg felől érkező szupplementumot, ezáltal pedig azt (fel)tételezik, hogy a narrativitás a festészet számára külsődleges vagy idegen sajátosság.

A következőkben azokra az elméletekre térek ki, amelyek a festészet narratológiai megközelítéseinek két, világosan elkülöníthető – bár az egymásra hatást természetesen nem nélkülöző – vonulatát alkotják. Az egyik teoretikus tradíciót a képekkel kapcsolatban érvényesített „olvasói szemléletmód”, a nézői aktív, a képértelmet meghatározó részvétel olyan teóriái és alkalmazásai alkotják, amelyek a festmények narrativitását elsősorban nem a szcenikus megjelenítéstől, hanem ennek szukcesszív befogadásától teszik függővé. A másik elméleti hagyományt azok a kutatások képezik, amelyek a vizuális elbeszélést a kép specifikus eljárásaiban, ikonikus produktivitásában igyekeznek feltárni, vagyis az önálló, a verbális mintákat nem követő vagy éppenséggel azokat meghaladó képi narráció differenciálását célozzák.

Gadamer *Épületek és képek olvasása* című tanulmánya semmiképp sem nevezhető a festményeket narratológiai kontextusban vizsgáló munkának; első látásra furcsállhatjuk tehát, hogy a „képolvasás” – sokat vitatott – koncepciója innen indul diadalútjára. Gadamer a képzőművészeti

tárgyak és az irodalmi szöveg megértésének együttes tárgyalhatóságát a befogadói interpretációs tevékenység hasonlóságában látja: „az 'olvasás' valójában prototípus egy olyan követelmény érdekében, amelyet műalkotások, éppígy a képzőművészeti alkotások minden szemlélete kapcsán támasztanak. [...] A tézisem tehát az, hogy az interpretálás nem más, mint olvasás”³⁶. Amennyiben Gadamer szerint a képzőművészeti alkotásokkal kapcsolatos hermeneutikai beállítottságunk szintén az interpretáció és a megértés folyamataiban ragadható meg, nem meglepő, hogy ezekkel kapcsolatban is az olvasás³⁷ terminusát hozza fel: „[a képzőművészeti alkotásokat] »olvasnunk«, sőt mindaddig betűzgetnünk kell, amíg el nem tudjuk olvasni. Az építményre éppúgy érvényes, hogy 'olvasnunk' kell azt”³⁸. Az olvasás itt olyan értelemképző aktusként inszcenírozódik, amely – előrehaladással és visszacsatolásokkal, artikulációkkal és újrastrukturálásokkal – időbeli processzusként megy végbe. A festményekkel kapcsolatban is alkalmazható interpretációs eljárásnak éppen ez a mozzanata az, amely által a „képolvasás” a képet

³⁶ Gadamer 1994: 165f.

³⁷ Nem tekinthetünk el attól, hogy Gadamer az olvasás szót a képzőművészeti alkotásokra vonatkozóan következetesen idézőjeles formában használja: ez a kifejezés alkalmazásával kapcsolatos fenntartásokat jelölheti. Röviden jegyzem meg, hogy az olvasás-metafora alkalmazásának problematikusságát az adja, hogy a kép megértését a nyelv mintájára kidolgozó, azaz a verbalitás primátusának logocentrikus ideológiáját színre vivő ténykedésként értelmezhető. E kontextusban érdekes, hogy a későbbi, a képekkel kapcsolatos olvasói szemléletmód érvényesítését tárgyaló írások többsége elhagyja az idézőjeleket.

³⁸ Gadamer *i. m.*: 161.

narrativizáló tevékenységgé alakul át. A történetyszerűség és a történetképzés itt a befogadói tudat függvénye: a látás szukcesszivitása elbeszélésalakító tényezővé lép elő; a narrativitás itt nem a festmény sajátosságaként, hanem a néző interpretatív teljesítményeként helyeződik el. Más szóval, a vizuális forma narrativitása vagy narratív jelentése nem a tárgy attribútuma, hanem a szemlélés processzusának produktuma lesz.

Noha – a művészettörténeti hermeneutikában előszeretettel alkalmazott – ”képolvasás” terminusa jól ragadja meg a képszemlélés egyik aspektusát, az önkényes értelmezéseknek, bizonyos értelemben a képpel szemben elkövethető visszaéléseknek is teret nyit. Amennyiben ugyanis egy kép narrativitása elsősorban nem az ábrázolt tárgytól és ezek egymáshoz való viszonyától, még csak nem is feltétlenül valamely, a képet megelőző szövegnek a(z újra)felismerésétől, hanem a nézői cselekményesítéstől vagy narratív kiegészítéstől függ, akkor a képi tér narratívnak érzékelése, értékelése és értelmezése pusztán a szemlélő szubjektivitásán vagy képzelőerején múlik. A kép narrativitása így inkább az adott képet szemlélő befogadó pszichikai realitáshoz és realizációihoz, mintsem a képhez magához tartozik.³⁹ Vagyis, a lehető legtávolabbi példával élve, bizonyos körülmények között akár egy portrét is történetté egészíthetünk ki.⁴⁰ A Mieke Bal és James Elkins között a

³⁹ E probléma elméleti – lacaniánus – kidolgozásához lásd: Biberman 2006.

⁴⁰ Itt jegyzem meg, hogy egyik korábbi, Frida Kahlo festészetét – elsősorban portréit – elemző írásom alapvető elméleti előfeltevését az „olvasói szemléletmód” képezte. Vö. Milián 2002. Továbbra is úgy tartom, hogy a Kahlo-festmények komoly része – elsősorban feltűnő (auto)biografikus jellegük miatt

Critical Inquiry hasábjain folytatott vita pontosan erre a veszélyre hívta fel a figyelmet.⁴¹ Rembrandt *A három királyok egyike imádja a gyermek Jézust* című grafikájának egyik „foltját” Elkins csekély jelentéspotenciállal rendelkező elemnek tartja. Bal ugyanennek narratív jelentést tulajdonít, a képtér összefüggéseit efelől rendezi össze, s olyan narratív struktúrát ismer fel, amely a kép – a címben is jelzett – ikonográfiai értelmének helyére egy teljesen másat, az „imádás” helyére „születést” illeszt.⁴² Elkins több ponton támadja ezt az interpretációt; itt mindössze alapkérdéseit idézem: „Miért akarjuk a képeket minden áron elbeszélésekké alakítani? Mi [...] késztet minket arra, hogy a legjelentéktelenebb foltot is szimbólummá, kijelentéssé vagy teljes elbeszéléssé alakítsuk át? „⁴³ Elkins kérdései jól jelzik az olvasói szemléletmód érvényesíthetőségének határait: a Bal – Elkins vita egyik legfőbb tanulsága, hogy 'olvashatjuk' ugyan a képeket, de egyáltalán nem mindegy, hogy mit teszünk meg az 'olvasás' kezdő- és végpontjának; ezek között milyen utakat jár be tekintetünk; mely képelemnek tulajdonítunk narratív funkciót, melyeknek nem etc. – ezek ugyanis mind olyan tényezők, amelyek alapján

– 'festett önéletrajzként', vagyis piktorális narratívaként interpretálható. Mai tájékozottsággal azonban ezt nem a nézői-olvasói narrativizálás, hanem a galériák és kiállítások narratív kontextualizációja, illetve a vizuális iterációk és elkülönöződések történetgeneráló ereje felől tárgyalnám.

⁴¹ A vitát teljes terjedelmében itt nem tárgyalom, csak egyik, jelen gondolatmenetbe illő mozzanatát emelem ki. A szóban forgó anyaghoz lásd Bal, a vita alapjául szolgáló Reading „Rembrandt” című, a fentiekben már idézett könyvét, illetve Bal 1996 és Elkins 1996 írásait.

⁴² Vö. Bal 1991: 210–215.

⁴³ Elkins 1996: 591.

egymástól akár jelentősen eltérő narratívákat rendelhetünk hozzá ugyanahhoz a képhez.⁴⁴ A fenti kérdések emellett a képi narratívákra vonatkozó steineri kérdésfeltevés fontosságát is jelzik: a képek mellett és mögött létező történetek feltalálása és/vagy elbeszélése helyett figyelmünket talán tanácsosabb azokra a vizuális stratégiákra irányítanunk, amelyekkel a képek történeteket beszélnek el.

Ennek megfelelően a képi elbeszélés az utóbbi időben mind intenzívebbé váló kutatásainak egyik legfőbb tétjét olyan elbeszélésmódok és -struktúrák feltárása képezi, amelyek már nem a képeken reprezentált mitológiai, bibliai, irodalmi és történelmi tradíciókkal való viszonyba állás felől dekódolhatók, hanem a képiség önálló lehetőségeit jelentik. Max Imdahl Giotto Aréna-freskóit analízálva így olyan képelemző eljárást dolgozott ki, amely a hagyományos művészettörténeti módszereken túlvezetve olyan komplex időbeliséghez és értelemszervezéshez jut el, ami nem a priori adott valamely, a képet megelőző elbeszélésben; ezt a kép maga hozza létre. Az ikonika Imdahl-i

⁴⁴ A „képolvasás” terminusával nemcsak az egyjelenetes képek elbeszéléssé egészítését, de a képszemlélés aktusát is jelölik: a néző balról jobbra haladó tekintetének mozgásiránya a szövegolvasás tevékenységének *nyugati* konvenciójával esik egybe. Bár valóban sok festményen tapasztalható az erre az 'olvasói' linearitásra alapozott kompozíció, ez mindössze egyik verziója a képi tér variatív szerveződéseinek. A képre vonatkozó 'olvasói' figyelem működésének a balról jobbra haladó jellege szintén csak egy lehetőség a sok között: túl azon, hogy a képet mindig mint szimultán egységet is megtapasztaljuk, a képelemek dekódolása teljesen más irányelveket is követhet, vagy akár 'ugráló' jelleget ölthet. A képelemek sorrendjének különböző 'összerakásához', ezek történetkonstruáló effektusához és az egymástól olykor radikálisan eltérő narratívák és képértelmek tárgyalásához ld. Goodman 1981.

módszere Panofsky ikonológiájára⁴⁵ támaszkodik, de egyben túl is vezet rajta, mégpedig a specifikusan képi felé: „míg azonban az ikonográfia és az ikonológia arra következtet a képekből, ami tudástartalomként a képek előzménye, amit a szemlélőnek tudnia kell, és ami a tudás közvetítése által hozzáférhetővé tehető, addig az ikonika egy olyan ismeretet igyekszik szem elé tárni, amely kizárólag a kép médiumához tartozik és alapvetően csak ebből nyerhető ki”.⁴⁶ Az ikonika módszere e tekintetben a szcenikus rendezőelvekre irányítja a figyelmet, azokkal a formai értékekkel foglalkozik, amelyek a képi részleteken ismerhetők fel (például iránymutatók, távolság-meghatározások, tagolások, ismétlődések, oppozíciók), s amelyek a képtér szcenikai összefüggéseit teremtik meg. Nem valamely formalista metodológiáról van azonban szó: a formai eljárások olyan szintaxisba rendeződnek össze, amelyek a kép szemantikáját nemcsak meghatározzák, de éppen feszültségteli, komplex totalitását hangsúlyozzák.

Az ikonika módszerének célja az ikonikus képértelem, a kép által létrehozott sajátlagos értelemösszefüggés feltárása. A festmények narrativitásának vonatkozásában így arra a képi teljesítményre fókuszál, amely révén a kép a „szöveglogikát felülmúló értelmi egységet”⁴⁷ hoz létre a különböző pillanatok optikai egyidejűsége révén. Ez utóbbi nem egyszerűen a kép befogadásának szimultán lehetőségét jelenti⁴⁸: Imdahl azokat az időszűrítő eljárásokat veszi szám-

⁴⁵ Vö. Panofsky 1984.

⁴⁶ Imdahl 1988/2003: 87f.

⁴⁷ Imdahl *i. m.*: 50.

⁴⁸ Imdahl szimultaneitás-fogalmát Peter Krüger a következőképpen foglalja össze: „a kép szemlélésekor állandó visszacsá-

ba, amelyek a képi elbeszélésen belül a pillanatnyiságot és a fokozatosságot egyazon kompozicionális megoldással egy jelenséggé kapcsolják össze. Például az adott személy egyetlen mozdulata vagy a többi személyhez viszonyított elhelyezkedése több időbeli mozzanatot jeleníthet meg egyszerre, miközben a gesztikus és térbeli egymásra vonatkozások a különböző cselekvések elbeszélte egymásutáni-ságára világítanak rá. Amennyiben az ikonika érdekeltsége az, hogy a specifikusan ikonikus szervezettségre irányítsa a figyelmet, annyiban szükségszerűen túl kell lépnie a korábbi, a vizuális narráció esélyét főként a – nem feltétlenül lineáris – szukcesszivitásban, a temporális és szpaciális egymásra következésben látó elgondolásokon, hiszen ezek a verbális narráció alapstruktúráit ’költöztetik át’ a festészetre. Olyan mozzanatokot kell így számba vennie, amelyek a szimultaneitást és a szukcesszivitást egyszerre alkalmazzák: ez a narratív sűrűség a verbalitás számára nem adott. Ez az ikonikus értelemsűrítés vagy teljesítmény egy egészelvű és *önmagában értelmes* szerkezet, melynek szintaxisa és szemantikája olyan tartalmilag összetett egységet teremt, „amelyben az idő múlása, a mindenkoriség és a pillanat egybeesik”, s ez „minden nyelvi és nyelvként szükségképp fokozatos reprezentáció számára elérhetetlen

tolás megy végbe az egymást követően tapasztalt egyedi formák között, a képtárgyon, illetve a képtárgyakon belül elfoglalt pozíciójuk, valamint a képmezőn belüli és a kerethez (különösen a két oldalsó peremhez) viszonyított helyzetük között”. Krüger 1998: 107. Vagyis, nem az egyetlen pillantással létrejövő befogadról, hanem a kép mint egész felfogásáról van inkább szó.

marad – bármennyire is nyilvánvalóvá válják egy kép kontextusában és csak ebben”⁴⁹.⁵⁰

Imdahl módszerének vitathatatlan érdeme, hogy azokra a bonyolult viszonylatokra irányítja a figyelmet, amelyek az esemény, az alakok, az akciók és irányok között kialakulhatnak, s amelyekkel a kép az időbeli egymásutánban való cselekvéskibontást és ezzel együtt a szukcesszió megszüntetését vagy legalábbis lebegtetését eléri. Mivel azonban a minket érdeklő aspektust, a narrativitást csak olyan példák, az üdvtörténet eseményképeinek elemzésével támasztja alá⁵¹, amelyek „előzetesen adott és már ismert tartalmakra”⁵², narratív szövegekre vonatkoznak, kétséges marad, hogy folyamat és pillanat ikonikus szintézise az eleve ismert eseményre, illetve narratívára való vonatkoztatás nélkül is előhívható-e. Imdahl explicit módon jelzi, hogy a specifikusan vizuális eljárás teljesítményét mindig a verbális szöveghez való viszonyában, a narratív szöveghez képest értékeli: „a tárgyi vonatkozású képi értékek a szövegre vonatkozó elképzelhetőt átvezetik a láthatóba, és ezáltal pontosítják. Azt a módot, ahogyan ez történik, tehát ahogyan szöveg- és tárgyreferencia átmennek egymásba, a képiség kifejezőereje határozza meg. Ennek teljesítőképessége

⁴⁹ Az idézetek mind innen: Imdahl 1988/2003: 67.

⁵⁰ Röviden jegyzem meg, hogy Imdahl-nak a szó és kép, nyelviség és ikonikusság közti relációkkal kapcsolatos nézetei szintén a médiumok versengésének, a paragonénak a retorikájával szövődnek át.

⁵¹ Vö.: „Az üdvtörténeti eseménykép csak úgy vonatkozhat egy eseményre, ha egyszermind egy szövegre is vonatkozik. A kép eseményreferenciája mindig egy szövegre irányuló referencia is és ebben az értelemben szövegreferencia”. Imdahl *i. m.*: 9.

⁵² Imdahl *i. m.*: uo.

azon mérhető, hogy a mindenkori referencialitást milyen mértékben haladja meg maga a kép értelmi egysége⁵³.

Wolfgang Kemp a Giotto utáni, XIV. és XV. század festészeti elbeszélését vizsgáló munkája a vizuális narráció sajátosan képi lehetőségeinek számba vételét illetően Imdahlénál hatékonyabbnak bizonyulhat. Kemp a térviszonyok és -kompozíciók elemzésében egyrészt a bahtyini kronotoposz fogalmának segítségével a ház, az út és a palota képi architektúráit, másrészt e térkompozícióknak a narratív időt szervező eljárásait vizsgálja. A tér nála nem szubsztanciális formai kategória, hanem egyféle viszonylat vagy vonatkoztatási komponens, amely a különféle terek egymáshoz kapcsolódását (belső, külső tér; a képtér és a nézői tér) előfeltételezi és szervezi. A különféle építészeti elemek itt olyan elbeszélő architektúrákká transzformálódnak, melyeknek kommunikatív rendszere nem egyszerűen iránykijelölő, a képi cselekmény vagy jelenet 'letapogatását' vezérlő funkcióval bír: ezek a vizuális tér-idő szemantikailag telített jelei, amelyek a locusokat a cselekmény és az elbeszélés tereként, de egyféle elbeszélésmódként vagy narrációs eljárásként teszik azonosíthatóvá. Kemp alapkonceptiója, hogy a térhasználatot a narrativizálás iránti igény határozza meg; e tekintetben pedig két modellt különít el. A „mély tér” modellje az egymás mellett létező terek rendjét viszi színre, ahol a képi cselekmény nem egyszerűen a különféle terek közti linearitásban, hanem a terek közti felcserélődésben, köztes terekben és a köztes terekre vonatkozó közvetítési zónákban bomlik ki. A „mélységtér” modellje ezzel szemben az egymásmögöttség rendjét képviseli; az elbeszélés tengelye itt a síkfelületből a mélységbe

⁵³ Imdahl *i.m.*: 49.

helyeződik át; az egyes jelenetek vagy képi elemek közti narratív közvetítés már nem vízszintesen, a tér- és időbeli viszonyok lineáris, „olvasói” szemléletmódjához igazítva zajlik. A narrativizált, narratív funkcióval ellátott mélységteret Kemp olyan sajátosan „elbeszélő térnek” tartja, „amely a mélység irányt kifejező értelmét időbeli jelentéssel egészíti ki, s amely az elbeszélés új tengelyét éppoly világosan orientálja, mint az olvasás irányának konvenciója”⁵⁴. Kemp nézetének újszerűsége abban áll, hogy a festett architektúrák funkcióját nemcsak ezek narratívát tagoló aspektusában, hanem a cselekmény közegeként, közvetítőjeként való viselkedésükben látja: „az architektúra segítségével a képi elbeszélés 1300 körül közvetített közlésként, pontosabban szólva *képi eszközökkel* közvetített közlésként születik meg, s egyben olyan közlésként, melyben a különbség a közvetítésből adódik”⁵⁵. A „mély tér” és a „mélységtér” alkalmazásai így narratív stratégiákként jelölhetőek ki; ezek a festészet olyan sajátos, a verbális narráció mintáitól világosan elkülönülő eszközei, amelyek által a specifikusan vizuális narráció lehetségessé válik. Amennyiben lehetséges olyan művészettörténeti narratológia, amely a festészeti narratívákat nem szövegszerűségükben, hanem ikonitásukban ragadja meg, vagyis, melynek tétje a festmények autonóm narrációja és narrativitása, annyiban ennek kétségtávol az Imdahl által kezdeményezett és Kemp által folytatott úton kell továbbhaladnia⁵⁶.

⁵⁴ Kemp 1996: 88.

⁵⁵ Kemp 1996: 36. Kiemelés tőlem – M. O.

⁵⁶ A művészettörténeti narratológia kidolgozásának lehetőségére Kemp a következőképpen utal: „a képi kommunikáció [...] táptalajt kínál a csere, a kölcsönös pozicionálás és a szemlélő és a kép közötti érintkezés [...] formáinak – látható, milyen feladatok várnak egy recepcióesztétikai irányultságú narratológiára”. Kemp 1996: 37.

Hivatkozott irodalom

- ALBERTI, Leon Battista (1997): *A festészetről. Della pittura*, 1436. Ford. Hajnóczi Gábor. Budapest: Balassi Kiadó.
- ALPERS, Svetlana (1983): *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press. Magyarul Uő. (2000): Hű képet alkotni. Holland művészet a XVII. században. Ford. Várady Szabolcs. Budapest: Corvina.
- ALPERS, Svetlana (1976): Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation. *New Literary History* 8: 15–41.
- ANDREWS, Lew (1990): *A Space of Time. Continuous Narrative and Linear Perspective in Quattrocento Tuscan Art*. Michigan: Ann Arbor.
- (1998): *Story and Space in Renaissance Art: The Rebirth of Continuous Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BAL, Mieke (1997): *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- (1991): *Reading „Rembrandt”. Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge: Cambridge University Press. Magyarul egyik fejezete: Látvány és narratíva egyensúlya. Ford. Hartvig Gabriella. In: Thomka Beáta (1998) (szerk.): *Narratívák I. Képleírás. Képi elbeszélés*. Budapest: Kijárat Kiadó 155–182.
- (1996): Semiotic Elements in Academic Practices. *Critical Inquiry* Tavaszi 573–589.
- BARTHES, Roland (1977): *Image – Music – Text*. Ford. Stephen Heath. New York: Noonday Press.
- BÄTSCHMANN, Oskar (1992): *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*.

- Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. IV. kiadás. Magyarul: Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába. Ford. Bacsó Béla és Rényi András. Budapest: Corvina 1998.
- BIBERMAN, Efrat (2006): On Narrativity in the Visual Field: A Psychoanalytic View of Velázquez's "Las Meninas". *Narrative* 3: 237–253.
- BIZZER István (2003): Képi elbeszéléstípusok és egy liturgikus tér. A Szombathelyi Püspöki Szeminárium kápolnájának dekorációja, 1940–1943. In: Kiss Attila & Szőnyi György Endre (szerk.): *Szó és kép. A művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfiája*. Szeged: JATEPress 47–61.
- BOEHM, Gottfried (1993): A kép hermeneutikájához. Ford. Eifert Anna. *Athenaeum* 4: 87–109.
- (1997): A képi értelem és az érzékszervek. Ford. Poprády Judit. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomen, valóság*. Budapest: Kijarat Kiadó 242–253.
- BRILLIANT, Richard (1984): *Visual Narratives: Storytelling in Etruscan and Roman Art*. London: Cornell University Press.
- BRYSON, Norman (1981): *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*. Cambridge: Cambridge University Press.
- & HOLLY, Michael & MOXEY, Keith (1991) (eds.): *Visual Theory. Painting and Interpretation*. New York: Harper Collins.
- CORSE, Taylor (1993): The Ekphrastic Tradition: Literary and Pictorial Narration in the Epigrams of John Elsum, an Eighteenth-century Connoisseur. *Word & Image* 4: 383–401.

- DIETERLE, Bernard (1988): *Erzählte Bilder: Zum narrativen Umgang mit Gemälden*. Marburg: Hitzeroth.
- ELKINS, James (1991): On the Impossibility of Stories: the Anti-Narrative and Non Narrative Impulse in Modern Painting. *Word & Image* 4: 348–364.
- (1996): What Do We Want Pictures to Be? *Critical Inquiry* Tavaszi: 590–602.
- FORTINI BROWN, Patricia (1988): *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*. New Haven/London: Yale University Press.
- FREY, Dagobert (1952): Giotto und die maniera greca. Bildgesetzmäßigkeit und psychologische Deutung. *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* XIV. Köln.
- GADAMER, Hans-Georg (1997): A kép és a szó művészete. Ford. Hegyessy Mária. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, Fenomén, Valóság*. Budapest: Kijárat Kiadó 274–285.
- (1994): Épületek és képek olvasása. Ford. Loboczky János. In: Uő.: *A szép aktualitása*. Budapest: T-Twins 157–169.
- GANDELMAN, Claude (1991): *Reading Pictures/Viewing Texts*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- GOMBRICH, Ernst H. (1960): *Art and Illusion*. Princeton: Princeton University Press. Magyarul: Uő. (1972): *Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája*. Ford. Szabó Árpád. Budapest: Gondolat.
- GOODMAN, Nelson (1981): Twisted Tales; or Story, Study, and Symphony. In: Mitchell, W. J. Thomas (ed.): *On Narrative*. Chicago and London: University of Chicago Press 99–115.

- GREENBERG, Clement (1985): Towards a Newer Laocoon. In: Frascina, Francis (ed.): *Pollock and After: The Critical debate*. London: Paul Chapman 35–46.
- HAGSTRUM, Jean H. (1958): *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- HERMAN, David (1999) (ed.): *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press.
- HETZER, Theodor (1960): *Giotto. Seine Stellung in der europäischen Kunst*. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann.
- IMDAHL, Max: (1988): *Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. München: Wilhelm Fink Verlag. Magyarul: Uő. (2003): *Giotto. Arénafreskók. Ikonográfia, ikonológia, ikonika*. Ford. Kerekes Amália. Budapest: Kijárat Kiadó.
- KEMP, Wolfgang (1996): *Die Räume der Maler: zur Bilderzählung seit Giotto*. München: Beck Verlag. Magyarul: Uő. (2003): *A festők terei. A képi elbeszélés Giotto óta*. Ford. Kékesi Zoltán. Budapest: Kijárat Kiadó.
- (1987): *Sermo corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*. München: Schirmer/Moser.
- KESSLER, Herbert L. & SHREVE SIPMPSON, Marianna (1985) (eds.): *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*. Washington: National Gallery of Art.
- KIBÉDI VARGA Áron (1988): Kép és retorika. In: Uő.: *Szavak, világok*. Pécs: Jelenkor 145–152.
- (1993): Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás. *Athenaeum* 4: 166–180.

- KRAELING, Carl H. (1955) (ed.): *Narration in Ancient Art: A Symposium*. Chicago: Oriental Institute.
- KRÜGER, Peter (1996): *Dürers „Apokalypse”. Zur poetischen Struktur einer Bilderzählung der Renaissance*. Wiesbaden: Harassowitz Verlag. Magyarul egyik fejezete: Uő. (1998): Bevezetés a művészettörténeti elbeszéléskutatásba: a festészet és a költészet határai. Ford. Rózsahegy Edit. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák I. Képleírás. Képi elbeszélés*. Budapest: Kijarat Kiadó 95–117.
- KLOEPFER, Rolf & MÖLLER, Karl Dietmar (1985) (Hgg.): *Narrativität in den Medien*. Mannheim: MANA IV.
- KRIEGER, Murray (1967): Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; or *Laokoön* Revisited In: Frederick P. W. McDowell (ed.): *The Poet as Critic*. Evanston: Northwestern University Press 3–26.; függelékként In: Uő. (1991): *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press 263–289.
- LAMBLIN, Bernard (1983): *Peinture et temps*. Paris: Klincksieck.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1999): *Laokoön. Hamburgi dramaturgia*. Ford. Vajda György Mihály és Tímár Ilona. Budapest: Fekete Sas Kiadó.
- MILIÁN Orsolya (2002): A festészet történetmondásáról. Frida Kahlo önéletírása. In: Pethő Ágnes (szerk.): *Képvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*. Kolozsvár: Scientia 313–343.
- LEWIS, Susanne (1995): *Reading Images: Narrative Discourse and Reception in the Thirteenth-century Illu-*

- minated Apocalypse*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MARIN, Louis (1971): *Études Sémiologiques: Écritures, Peintures*. Paris: Klincksieck.
- MEISEL, Martin (1983): *Realizations: Narrative, Pictorial and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*. Princeton: Princeton University Press.
- MITCHELL, W. J. Thomas (1986): *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- (1994): *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- NELSON, Robert S. & SCHIFF, Richard (1996) (eds.): *Critical Terms for Art History*. Chicago / London: University of Chicago Press.
- PANOFSKY, Erwin (1984): *A jelentés a vizuális művészetekben*. Ford. Tellér Gyula. Budapest: Gondolat.
- PRAZ, Mario (1970): *Mnemosyne. The Parallel between Literature and the Visual Arts*. Princeton and London: Princeton University Press.
- SCHNACKERTZ, Hermann J. (1980): *Form und Funktion medialen Erzählens. Narrativität in Bildsequenz und Comic Strip*. München: Wilhelm Fink.
- SITWELL, Sacheverell (1969): *Narrative Pictures: A Survey of English Genre and its Painters*. New York: Schocken Books.
- STANSBURY-O'DONNELL, Mark (1999): *Pictorial Narrative in Ancient Greek Art*. New York: Cambridge University Press.
- STEINER, Wendy (1982): *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and*

Painting. Chicago and London: University of Chicago Press.

- (1988): *Pictures of Romance. Form against Context in Painting and Literature*. Chicago: University of Chicago Press. Magyarul az első fejezet: Uő.: Narrativitás a festészetben. Ford. Milián Orsolya. In: Füzi Izabella (szerk.): *Vizuális és irodalmi narráció*. Szöveggyűjtemény.

<http://szabadbolcsesz.elte.hu>

- SZŐNYI György Endre (2002): *Ut pictura poesis*. Rövid poétikatörténeti vázlat. In: Bánki Éva & Tóth Tünde (szerk.): *Allegro con brio. Írások Zemplényi Ferenc 60. születésnapjára*. Budapest: Palimpszeszt 282–292.

- TARNAY László (1998): *Ars corpus delicti est*. Lessing, Keats, Magritte, Greenaway és más auctorok félbehagyott „arc” poétikájáról. *Jelenkor* 4: 389–401.

- THOMKA Beáta (1998): Képi időszerkezetek. In Uő. (szerk.): *Narratívák I. Képleírás. Képi elbeszélés*. Budapest: Kijárat Kiadó 7–19.

- TODOROV, Tzvetan (1993): *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVIIe siècle*. Paris: A. Biro.

- WALL MOURE, Nancy (1974): *American Narrative Painting*. New York: Praeger.

- WESTERGARD, Ira (2006): Which Narrative? The Case of the Narrative Subject in Fifteenth-century Altarpieces. In: Hyvarinen, Matti & Korhonen, Anu & Mykkanen, Juri (eds.): *The Travelling Concept of Narrative*. Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies 60–83.

- WICKHOFF, Franz (1912): *Die Wiener Genesis*. In: Uő.: *Die Schriften Franz Wickhoffs. Dritter Band: Römische Kunst*. Berlin: Meyer & Jessen.

WOLF, Werner (2003): Narrative and Narrativity: A Narratological Reconceptualization and Its Applicability to the Visual Arts. *Word & Image* 3: 180–197.

YACOBI, Tamar (2000): Interart Narrative: (Un)Reliability and Ekphrasis. *Poetics Today* 4: 711–749.